

Ирина Захариева =====

СИМВОЛИЗМ И СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОГО РЕАЛИЗМА XX ВЕКА

Начнем с уточнения терминологического понятия “символизм” в применении к русской литературе рубежа XIX-XX веков. Валерий Брюсов, один из основателей русской литературной школы символистов, употреблял термин в двух смыслах: символизм как “литературная школа” и символизм как “метод творчества”. Символистский метод в его понимании так же древен, как и реалистический: оба метода интегрируют реальность и пользуются символами. Черты символистской поэтики он находил у Эсхилла, у Данте, у Гете. Но внимание Брюсова – аналитика эстетического процесса в России акцентировалось на понимании символизма как “литературной школы”, или “литературного направления”, обусловившего расцвет современной отечественной поэзии.¹

В европейской литературе XIX века Брюсов различал три основных литературных направления с приблизительной хронологической ориентацией: романтизм (с начала века до 30-х годов), реализм (с 30-х до 80-х годов) и символизм (с 80-х годов до конца первого десятилетия XX века). Французский символизм, заявивший о своем существовании на десятилетие раньше, чем русский, признавался образцом на российской почве. Сам Брюсов в сборниках 1894-1895 годов “Русские символисты” выступал популяризатором поэзии П.Верлена и Ст. Малларме. Тогда же, в 1896 году, реалист и неоромантик М.Горький в статье “Поль Верлен и декаденты” писал о французских символистах в скептическом тоне, такой тон считался естественным и по отношению к их русским последователям. Русские символисты “первой волны”, именовавшие себя декадентами, находились во власти эсхатологических предчувствий на пороге нового века, но именно они поставили вопрос о том, что форма произведения искусства есть вместительница его смысла. Актуализация формальных проблем в символистской эстетике указывала выход из тупика в условиях затяжного кризиса реализма, – кризиса, парализовавшего русскую прозу.

Признаки кризисного состояния реализма как системы фундаментальных жанрово-стилевых форм обозначились в прозе 1880-х годов после смерти Ф.М.Достоевского. Ему принадлежит констатация: “В одном только реализме нет правды”. Собственный метод он определял словосочетанием “фантастический реализм”, уравнивая в правах условные формы с жизнеподобными. Период 1880-х – начала 1890-х годов характеризовался в тогдашней критике как время литературно-художественного упадка и преобладания журнализма. В прозе нарастали тенденции натурализма, мельчали повествовательные жанры. Первые в двадцатом веке эстетически совершенные романы с современной тематикой принадлежали тем, кто соединял в своем творчестве приемы символизма и реалистического бытописания, – Федору Сологубу и Андрею Белому.

Показательно восприятие современниками этих романов, написанных в синтетической манере.

Борис Пастернак усматривал в романе Андрея Белого “Петербург” укрупнение и заострение в изображении реальности.² Согласно его взглядам, реализм - это природа искусства, но необходимо говорить и об условной, символической сущности искусства, как говорят о “символике алгебры” (в докладе 1913 года “Символизм и бессмертие”).³

После появления отдельного издания романа Федора Сологуба “Мелкий бес” Александр Блок в статье “О реалистах” /1907/ характеризовал роман как “реалистический” и “бытовой”. Но “вычитал” Блок в “бытовом” романе Сологуба его смысловой подтекст, символизированный посредством образа “недотыкомки”: “...о том, как легки души и тела тех, кто избежал ее влияния”. И о стиле критик говорил с пониманием принадлежности текста автору-символисту: “Тайная мудрость сквозит в этом медленном стиле, и нет ключа к тому, чтобы угадать, где неуловимая движущая сила его повествования”.⁴

У Сологуба наглядно сочетание символистского и реалистического принципов изображения. В частности план интертекстуальности в “Мелком бесе” наиболее явно обнаруживает связи с Гоголем и Чеховым. О “Мертвых душах” Гоголя напоминает событийный сюжет, а главный герой Передонов ассоциируется (не только по профессии, но и по своей натуре) с чеховским “Человеком в футляре”. Мистифицированный образ “недотыкомки”, воплощающий экзистенциальный кошмар бытия, этимологически связан с просторечным диалектным словом, означающим “недотрога”. Взаимопроникновение элементов реального и иррационального просматривается в романе на разных уровнях.

Аналитики прозы Серебряного века, пытаясь определить индивидуальный метод художников слова, подыскивали двусоставные дефиниции: “романтизированный реализм”, “сверхреализм” и пр. Валерий Брюсов пользовался термином “символический реализм”.

Литераторы с теоретическими наклонностями, принадлежавшие к направлению символизма (В.Брюсов, А.Белый, А.Блок, Вяч. Иванов) не считали традиционный реалистический метод исчерпанным, но сознавали необходимость кардинального обновления реалистической художественной системы. Средства обновления реализма они усматривали в эстетических потенциях символизма, выделяя его “реалистическую стихию” (согласно терминологии Вячеслава Иванова).⁵

Критик А.Лежнев в двадцатых годах вспоминал о расстановке литературных сил в начале XX века. Он отмечал, что авторы “зnanьевских” сборников “являлись ядром реалистического направления, теснимого все шире разветвляющимся символизмом”.⁶

В тот период, о котором критики говорили как об остро полемическом, Андрей Белый в статье “Настоящее и будущее литературы” (1907) обобщал суть полемики, сознавая ее необоснованность: “проповедник” не признает “стилиста”, а “стилист” отрицает “проповедника”.

Подспудно постигаемая и “стилистами”, и “проповедниками” сложность творческого процесса тушировала крайности эстетических ориентаций оппонентов, и непримиримые к “декадансу”, как тогда выражались, художники слова поневоле присматривались к символизму, процветавшему в поэзии, и не могли не признавать популярности стихов Константина Бальмонта, Александра Блока. В прозе назревал эстетический сдвиг.

Жанрами времени сделались рассказ и повесть, трудно было различить жанровую границу между большим рассказом и малой повестью. В эпоху Чехова малая и средняя формы повествования демонстрировали свою эффективность. Во второй половине 90-х годов обнаруживаются и первые симптомы приобщения прозаиков-реалистов - представителей “знаньевской” литературы - к символистской образности.

В 1896 году в журнале В.Г.Короленко “Русское богатство”, отличавшемся устойчивыми реалистическими и демократическими традициями, была опубликована первая повесть Александра Куприна “Молох”. Мало кому известный в то время прозаик разрабатывал современную социальную тематику посредством интеграции целого ряда мотивов в мифологическом образе финикийского божества с огненной пастью, алчущего человеческих жертвоприношений. В реалистической по характеру изображения повести образ библейского Молоха знаменовал собой инвазию символизма в реализм. Образ Молоха, воплощающий мистическое, иррациональное зло, приобретал многозначность, включающую и социальный аспект.

Поисками новой по типу художественности на грани XIX- XX веков был одержим воинствующий хранитель традиций русской классической прозы Иван Бунин. В 1900-м году он создал рассказ, отличавшийся от того, что им было написано ранее, и не оцененный по достоинству его товарищами по объединению “Среда”. Рассказ знаменитый, но не исследованный в интересующем нас аспекте. В этом рассказе компонент, символизирующий повествование, - не олицетворенный или вещный образ, а чувственно-эмоциональное ощущение, с которым связано воспоминание автора об отроческих годах, - “запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести”. Сюжетостроительная роль памяти повествователя от первого лица в рассказе “Антоновские яблоки” давала возможность прозаику сделать запах смысловым и эмоциональным стержнем произведения. В ходе разработки одоративной стилистики, связанной с эффектом обоняния, запах обрастал авторскими переживаниями прошлого. Эмоциональный зачин последней, четвертой главы: “Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб” - превращается в смысловую сердцевину ностальгического рассказа. Возможность образного, чувственно осязаемого воссоздания того, что принадлежит к области мысленных ощущений, открылась перед Буниным благодаря распространенности символистской эстетики в общей атмосфере искусства.

В дальнейшем Бунин утвердился как мастер лирической разработки эпических тем. Его творчество стимулировало стилевое течение в российской реалистической литературе 1960-х годов. (В.Аксенов, В.Солоухин и др.). “Антоновские яблоки” Бунина резонировали в повести Василия Аксенова “Апельсины из Марокко” (1963), где эмоциональное пространство изображаемого расширяется посредством волнующего персонажей запаха.

“Знаньевский” прозаик Леонид Андреев и в начале, и в конце творческого пути декларировал свою принадлежность к литературной школе реализма, но с самых ранних произведений он последовательно преобразовывал реалистический метод. Реалистически конкретные формы связывались у него с глобальными категориями бытия и сознания. Символизация бытового сюжета выводила на экзистенциальный уровень, порождая условное пространство андреевской прозы.⁷ Многозначная эстетика пространства была актуальна для символистов с их “двоемирием”. Образные построения Андреева, основанные на пространственных оппозициях, все более тяготели к абстракциям, являвшимся в образных формах.

Обезображенная голова земли, ввергнутой в войну, с натуралистическими приметами ее умопомешательства в рассказе “Красный смех” (1904) материализовала авторское внушение: война – это “мировое насилие над разумом” (публицистическое выражение включено в текст рассказа).

В романе “Дневник Сатаны” (1919) очеловечившийся дьявол, действующий в Италии 1914 года в облике американского миллиардера Генри Вардергуда, призван выполнять авторскую установку облачения плотью духа. Вовлечение мифического духа зла в переживаемую автором действительность аргументирует его размышления об отторжении евангельских постулатов в современном обществе.

В прозе Леонида Андреева складывалась своеобразная система образов: сохраняя жизнеподобие внешних форм, они превращались в символы – знаки авторских идей. Имея в виду трансформацию реализма в собственном творчестве, Андреев называл свой метод “неореализмом”, а отличие его формулировал следующим образом: “...поскольку в реальном я ишу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности – я продолжатель Чехова”.⁸

То, что Андреев и его современники называли “неореализмом”, образовалось в результате проникновения средств символистской образности в реалистическую прозу. По убеждению теоретиков, символизация изображаемого не противоречит принципам реализма. В понимании Алексея Лосева, символ – “онтологическое место встречи сущности и вещи (факта), которое в результате этой встречи становится проявлением сущности”.⁹

В течение второго десятилетия XX века, когда в критике дебатировался вопрос о кризисе символизма, как литературного направления, в кругу прозаиков-реалистов – в одних случаях интуитивно, а в других – с ощущением эстетической необходимости – активизировалось усвоение опыта символизма, уже реализованного в поэзии. Те, кто не был чувствителен к новым веяниям, иронически именовались натуралистами.

Процесс проникновения в реалистическую прозу того, что было свойственно эстетике символизма, получал воплощение в творческой практике писателей. В прозе наблюдалась мифологизация реалистической парадигмы.

Вячеслав Иванов, поэт и теоретик символизма, констатировал: “Мифотворчество возникает на почве символизма реалистического. ... Ибо миф – отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей...”¹⁰

М.Горький занимался мифотворчеством в новеллистическом цикле “Сказки об Италии” (1911-1913). В самом заглавии цикла была обозначена установка на миф. Входящие в цикл легенды, сказки и были развивали лейтмотив поэтизации материнского начала на земле.

В критике, занимавшейся литературной продукцией прозаиков-реалистов, Александр Серафимович воспринимался как писательский тип социобывовика. Но вот перед нами его лучшая повесть “Пески” (1908), вызвавшая восхищение Льва Толстого. Автор выстраивает реалистическую конструкцию в бытовых эпизодах с целью создания емкого образа мельницы, перемалывающей жизни ее хозяев. Мельница символизирует волю неотвратимого рока в человеческой судьбе, а бытовые эпизоды как бы иллюстрируют общую авторскую мысль, связанную с коннотациями к образу мельницы.

Определение “бытовик” сопутствовало в критике и имени Александра Куприна. Сам писатель подтверждал свою приверженность к воссозданию

бытового адекватности действительности. Но как художник слова, чувствительный к эстетическим новациям, он вносил в бытописание приемы символизации, которые в наше время могут быть осознаны как купринские приемы.

Очерковый цикл “Листригоны” (1907-1911) по внешним признакам представляет собой беллетризацию документального материала о жизненном укладе рыбаков из черноморского города Балаклавы. Подразумевая греческое происхождение местных рыбаков, Куприн кодирует заглавие очерков, возводя его к мифу о листригонах, описанных в “Одиссее” Гомера. Он развивает свой излюбленный мотив “естественного человека”, бросающего вызов тем, кто порожден цивилизацией. Данный мотив гипертрофируется уподоблением рыбаков мифическому народу великанов-людоедов. В “Листригонах” реальность перетекает в миф.

Замысел Куприна в рассказе “Гранатовый браслет” (1911) связан с темой, разработка которой в те годы приобретала дискуссионный характер (после появления в 1907 году скандального романа М.Арцыбашева “Санин”). С целью убедить читателя в том, что в любви, а не в половом влечении утверждает свою человеческую сущность литературный герой, автор вводит в бытописание тройную символику: вещи, цвета и мелодии. Посредством символизации изображаемого восславляется любовь платоническая, освобожденная от половых притязаний. В символике вещи (браслет в качестве подарка княгине Шеиной в день ее именин от верного поклонника, мелкого чиновника) контрастируют условные понятия “прилично-неприлично”; в символике красного цвета (цвет гранатов, инкрустированных на браслете, цвет розы от княгини Веры погибшему из-за ее душевной инертности чиновнику Желткову) поэтизируется любовь как потребность человеческой души. И наконец мелодия второй части сонаты №2 Бетховена “Апассионата” символизирует безграничную душевную щедрость любящего человека, уходящего из жизни с благословением любимой: “Да святится имя твое, да пребудет счастье твое”.

В рассуждениях о воздействии модернистской эстетики на реалистическую прозу критики уделяли внимание импрессионизму. Андрей Белый в статье “Символизм и современное русское искусство” (1908) указывал на признаки импрессионизма в произведениях А.Куприна, Б. Зайцева, М.Горького (после появления его повести “Исповедь” в 1908 г.). Импрессионизм он называл “поверхностным символизмом” и объяснял его как “взгляд на жизнь сквозь призму переживания”.¹¹ Занимавшаяся импрессионизмом И.Корецкая выделила в нем “чувственный момент эстетического восприятия реальности”.¹²

В 1918 году прозаик Борис Зайцев, именуемый в тогдашней критике “неореалистом”, создал в лиро-эпической манере повесть “Голубая звезда”. Повесть породила критическое определение автора как “лирика космоса”. Введением космического символа он выразил пока еще подсознательную ностальгию по недавнему прошлому, оставшемуся “по ту сторону” социального потрясения 1917 года. Прозаик образно фиксировал угасание Серебряного века российской культуры и духовности.

На совершенных образцах прозы первых двух десятилетий XX века мы убеждаемся в том, что кризис русского реализма преодолевался посредством претворения эстетики символизма в границах реалистического метода. В прозе, подтверждавшей свою принадлежность к школе русского классического реализма, распространился образ, включающий в себя совокупность смыслов, порождаемых символистским принципом соответствий; в ней разрабатывались индивидуальные приемы символизации сюжетно-композиционной структуры:

хронотоп приобрел признаки духовной безграничности, а в стилевом отношении активизировался подтекст.

Участник литературного процесса Евгений Замятин в статье “Новая русская проза” (1923) признавал плодотворность соединения в современной прозе “микроскопа реализма” и “телескопических, уводящих к бесконечностям стекол символизма”.¹³ Такие произведения Замятина, как “Уездное” (1913), “На куличках” (1914), “Островитяне” (1917), рассказы из цикла “Петербург” (1918), социопрогностический роман “Мы” (1920), являются творческой реализацией его метафоризованного вывода в рамках статьи, обобщающей опыт русской прозы 1910-х годов.

Обновленная в формальном отношении проза оказалась внутренне подготовленной к суровым испытаниям исторического времени. Романы И.Бунина, А.Куприна, Б.Зайцева эмигрантского периода с художественной изощренностью воспроизводили не переживаемую реальность, а память о прошлом. У прозаиков-эмигрантов преобладал повышенный лиризм, гипертрофировалось субъективное начало, появился личностно окрашенный мифологизм на ностальгической основе (миф о потерянном рае и его производные). Усилиями упомянутых творцов сформировалась оригинальная жанрово-стилевая модель русского эмигрантского романа, к которому применимо определение “неореалистический”. Критики-эмигранты Г.Струве, Л.Ржевский писали о “неореалистическом” романе русского зарубежья 1920-1930-х годов. Суть же “неореализма” в прозе, как мы пытались доказать, состоит в системе авторских приемов символизации реалистического метода.

Во время пребывания на Западе, в общей атмосфере увлеченности жанром романа, и Максим Горький совершил переход к крупной повествовательной форме (“Дело Артамоновых” - 1925, начало работы над “Жизнью Клима Самгина”). Роман М.Горького тяготел к хроникальной летописности, в нем преобладали документальное начало и тенденциозная типологизация в ущерб требованиям художественности. Романистика М.Горького доказывала истощенность русского реализма классического типа как творческого метода XX века.

В 1926 году в Берлине появился первый роман Владимира Набокова “Машенька”. В романе, связанном с темой потерянной родины, своеобразно преломлялась структура символистской книги Александра Блока “Стихи о Прекрасной Даме” (Блок - один из творческих вдохновителей раннего Набокова). Переложение блоковского мифа, возникшего из философской эстетики Владимира Соловьева, совершалось в романе “Машенька” в контексте изображения быта и бытия российской эмиграции. Романтико- реалистическими средствами дублировался символистский мифологизированный сюжет: мечта героя о встрече с Вечной Женственностью – встрече, которая должна преобразить окружающий мир и которой не суждено состояться в действительности. В связи с именем романной героини припомним, что в блоковской драме “Незнакомка”, где выводится земная ипостась Вечной Женственности, Звездочет провозглашает: “Пала Мария – звезда”, а Незнакомка, появившись на вечере в светском салоне, подтверждает: “Я зову себя – Мария”. Роман “Машенька” - один из наглядных творческих итогов взаимодействия реализма с символизмом в русской прозе XX века.¹⁴

В середине XX века неофициальная российская литература оказалась в условиях вынужденной конспирации. Жесткой идеологической цензурой она была вытеснена в литературное подполье. Писатели могли публиковать лишь то,

что соответствовало так называемому “социальному заказу”. В этих мучительных условиях Михаил Булгаков и Борис Пастернак посвятили по десятку лет своей жизни для создания “романа времени”. В состоянии вынужденной обособленности они формировали структуру современного русского романа, вписывая ее в парадигму мировой художественной традиции, включающей “Гамлет” Шекспира, “Фауст” Гете. В романах “Мастер и Маргарита” (1929-1940) и “Доктор Живаго” (1946-1955) творческое оплодотворение реализма символизмом достигло апогея.

Исходная ситуация в обоих романах – переживаемая авторами социальная действительность. Романый герой – непризнанный писатель, лишенный возможности донести свое творение до читателей. Дело его жизни реализовано внутри романного пространства (книга Мастера о Пилате, поэтическая книга стихов Юрия Живаго). Характер творчества романых героев требует подключения нравственно-философских проблем современности. Расширение хронотопа в обоих романах влечет за собой универсальность смысла. Подавленный историческим временем герой, человек-творец выступает как фигура символическая: для него творческий процесс является синонимом осмысленной жизни.

Женский образ в обоих романах развивается в реальной плоскости, но обрывает символическими ореолами: Маргарита и Лара – подруги страдальцев, музы их вдохновения; через них совершается эманация Вечной Женственности, выражающей абсолютный идеал в мире формообразующих идей. Идея сверхсилы, способной противостоять политическим реалиям, заключена в образах Воланда и Евграфа Живаго.

Преждевременная смерть романного геероя – ровесника автора, наделенного чертами автобиографизма (Мастер умирает в психолечебнице, Живаго получает смертное удушье в трамвае в печально известном 1929 году) и последующее воскрешение духа творца в деле его жизни восходит к мифологеме распятия и воскресения Иисуса Христа. Соответствующие векторы евангельской мифологемы эксплицируются в обоих романах.

В романах “Мастер и Маргарита” и “Доктор Живаго” была достигнута глобализация социотематики, реально обусловленные коллизии приобрели экзистенциальный смысл. Образы романов символизировали невралгические гуманитарные конфликты эпохи, а стиль – полифонический у Булгакова, лиро-эпический у Пастернака – порождал многоплановость литературных параллелей. Сознание будущих читателей могло быть заангажировано лишь на пути обогащения того, что было завоевано в области прозы Булгаковым и Пастернаком.

Во второй половине XX века целенаправленная символизация реалистического метода просматривается в творчестве создателей средних и крупных повествовательных моделей В.Аксенова, Ч.Айтматова, Ф.Искандера, А.Синявского-Терца, Вен.Ерофеева, С.Довлатова. Прогностическая фантастика была использована Василием Аксеновым для “просвечивания” современности в романе “Остров Крым”, а в романе “Ожог” он типизировал персонажей из среды интеллектуалов с подключением автобиографизма и общеполософского подтекста.

Фазиль Искандер в повести-притче “Кролики и удавы” излагал современную историю предательства конформистской интеллигенции, а в новеллистическом романе “Сандро из Чегема” прозаик с кавказской родословной запечатлел изначальную мудрость народного сознания, инстинктивно

отторгающего любую тиранию, включительно государственную. Форму он находил в варьировании приемов фольклоризации и мифологизации истории народной жизни. Чингиз Айтматов совмещал реальность с мифом, аргументируя нераздельность триады “прошлое-настоящее-будущее” и сводя национальные различия персонажей к общечеловеческой общности (повесть “Белый пароход”, роман “Плаха”).

Андрей Синявский-Терц развивал гофманиаду на автобиографическом материале (повесть “Крошка Цорес”), а Сергей Довлатов занимался символическим обобщением бытовой повседневности, отображая состояние российской урбанистической цивилизации советского периода (повести “Наши”, “Компромисс”, “Заповедник”, “Филиал”). Движение от автобиографизма и исповедальности к мифологизации современности организует повествование Венедикта Ерофеева в романе “Москва - Петушки”. Создавая впечатляющий спектр литературных аллюзий и ассоциаций, автор выводит своего лиро-эпического героя Веничку Ерофеева в физической ипостаси люмпен-интеллекта и в духовно-иррациональной ипостаси стихийного христианина. Веничка Ерофеев живет в собственном иллюзорном мире, не совместимом с Системой, и обречен на гибель.

Обратимся и к тем прозаикам-романистам, которым свойственно самоосознание хранителей реалистического канона. В романе Владимира Максимова “Заглянуть в бездну” и в романах Александра Солженицына “В круге первом”, “Раковый корпус”, в его романном цикле “Красное колесо” процесс символизации повествования на реалистической основе начинается с паратекстового уровня – с заглавий. Уже в заглавиях заложен символический ключ к рисуемому образу действительности прошлого и настоящего.

В течение всего минувшего столетия в русской прозе развивался метапринцип символизации реалистического метода. В оригинальных авторских разработках осуществлялся полиморфизм художественного осмысления российского бытия в многообразии нюансов. Используемые рудименты символистского метода в искусстве активизировали возможности смыслового обогащения реализма, сохраняя в долгосрочной перспективе его социальную обусловленность, его философскую и психологическую насыщенность.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. *Захариева Ирина*. Концепция символизма в трудах В.Я.Брюсова. - В кн.: Брюсовские чтения 1996 года. Ереван, 2000, с.76-83.
2. См. сб.: *Андрей Белый*. Проблемы творчества. Воспоминания. Публикации. М., 1988, с.703.
3. Борис Пастернак об искусстве. М., 1990, с.381.
4. *Блок Александр*. Собрание сочинений в 8 томах. Т.5. М.-Л., 1962, с.125, 128.
5. *Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. М., 1994, с.143-169.
6. *Лежнев А.* О литературе. Статьи. М., 1987, с.270.
7. См. *Захариева Ирина*. Образ пространства в прозе Леонида Андреева. - В кн.: Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 2. Екатеринбург, 1995, с.40-46.
8. Цит. по: *Гречнев В.Я.* Русский рассказ конца XIX-XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979, с.105.

9. *Доброхотов А.Л.* Онтология символа в ранних трудах А.Ф.Лосева. - В сб.: Античность в контексте современности. Вопросы классической филологии. М., 1990, с.217.
10. *Иванов Вячеслав.* Родное и вселенское. М., 1994, с.157.
11. *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М., 1994, с.342.
12. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX века. М., 1975, с.208.
13. *Замятин Евгений.* Роман. Повести. Рассказы. Пьесы. Статьи и воспоминания. Кишинев, 1989, с.528.
14. *Захариева Ирина.* Синтетическая модель русского эмигрантского романа ("Машенька" Вл.Набокова). - В кн.: Slavia Orientalis. Krakow, tom XLVIII, № 1, 1999, s.7-17.